

Költészet és zene

Paul Celan három megzenésített versének elemzése

Paul Celannak, a XX. század emblemikus költőjének számos verse megzenésítésre került. Figyelemre méltó, a versek jelentését, tartalmát és atmoszféráját többé-kevésbé visszaadó művek születtek így – ilyenek Michael Nyman Celan-dalai, melyek között példának okáért szerepelnek a *Corona*, az *Es war Erde in ihnen – Föld volt bennük*, valamint a *Psalm – Zsoltár* című versek. Mindhárom költemény a szerző többé-kevésbé ismert művei közé tartozik, és többek között Ute Lemper előadásában hallható.

Talán azért is érdemes Paul Celan néhány megzenésített versére egy pillantást vetni, mert bár Celan szövegeinek jelentős része első olvasásra prózaversnek tűnik, azaz nem kötött formában, előre meghatározott és megkomponált metrum szerint íródtak, ugyanakkor a költő számos versében megfigyelhetők bizonyos repetitív struktúrák, a zene kontextusából kölcsönzött, vagy legalábbis zenei struktúrákra hasonlító elementumok.

A következőkben e három verset és Michael Nyman által megzenésített verziójukat fogom megvizsgálni, természetesen idézve a versek magyar fordítását és eredeti német szövegüket is, melyen a zenei interpretációk is megszólalnak. Mindhárom verset Lator László fordításában közlöm, mivel úgy vélem, a számos kiváló magyar Celan-fordító közül ő volt az, aki a szerző verseit a leghívebben volt képes magyarra ültetni.

Mivel meglehetősen nehéz helyzetben van az, aki a nyelv médiuma által akar zeneművekről érvényes, pontos állításokat megfogalmazni, e félig nyelvi, félig zenei textúrák elemzése is szükségszerűen töredékes.

Corona

Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde.
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:
die Zeit kehrt zurück in die Schale.

Im Spiegel ist Sonntag,
im Traum wird geschlafen,
der Mund redet wahr.

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:
wir sehen uns an,
wir sagen uns Dunkles,
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:
es ist Zeit, daß man weiß!
Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,
daß der Unrast ein Herz schlägt.
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.

Es ist Zeit.

Corona

Kezemből tépdés levelet az ősz, hisz jóban vagyunk mi.
Kihántjuk héjából az időt, és jární tanítjuk:
az idő héjába visszatér.

A tükörben: vasárnap,
álmunkban alszunk,
a száj igazat szól.

Szemem leszáll szerelmem neméhez:
egymásra nézünk,
sötét szavakat szólunk,
úgy szeretjük egymást, mint a mák és emlékezet,

úgy szunnyadunk, mint kagylóban a bor,
mint tenger a hold vérsugarában.

Megöleljük egymást az ablak előtt, néz bennünket az utca,
ideje már, hogy tudják!
Ideje már, hogy a kő megadja magát s kiviruljon,
hogy a zűrzavarnak szív dobogjon.
Ideje már, hogy ideje legyen.

Ideje már. ¹

A *Corona* Michael Nyman által megzenésített verzióját többek között Ute Lemper német énekesnő előadásában² hallhatjuk, aki egyébiránt Kurt Weill munkáinak vokális interpretációjáról ismert. A Nyman zenéje kíséretében megszólaló énekes feldolgozás véleményem szerint első hallásra meglehetősen idillikusan adja vissza Celan *Corona* című versének hangulatát, mintha a zenei elemek a virágzás / újrakezdés képeit sugallnák a befogadónak. Ez adott esetben talán helyénvaló értelmezés is, hiszen a *Corona* mára tradicionálissá vált olvasata alapján szerelmes vers, azaz nem, vagy legalábbis nem teljes mértékben a Holokauszt traumája a fő témája, mint a celani életmű jelentős részének.

A versszöveg beszélője mintha egy allegorikus nőalakról / nőalak jelenlétében beszélne, akivel a külvilág előtt egyelőre titkolt szerelmi kapcsolatot folytat. Bartók Imre³, Celan egyik hazai monográfusa a vers kapcsán felveti annak lehetőségét, hogy bár a *Coronát* valóban elsősorban szerelemes versként érdemes olvasni, a német *Geschlecht* szó, melyhez a lírai beszélő lepillant / alászáll, nem csupán biológiai nemet, hanem fajt, nemzetséget is jelent, azaz a költeményt áthathatja a költői beszélő népét / nemzetségét, a zsidóságot ért történelmi tragédiákért érzett fájdalom is.

Mintha Michael Nyman zenei interpretációja valamennyire ehhez is igazodna. Egyfelől a lassú, vonósok és fúvósok által kísért vokál elnyújtott szavai idillt, békét is sugallhatnak, másfelől a dal melankolikus tonalitása a valamiért érzett fájdalom kifejezője is lehet. A vokál

¹ A vers eredetileg az alábbi kötetben került közlésre: Paul CELAN, *Mohn und Gedächtnis*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1952.

² A *Corona* című Celan-vers megzenésített vokális változatát lásd online példának okáért:
<http://www.youtube.com/watch?v=bUSrB-MPnQc>

³ BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009.

a megzenésített verzió során többször elcsuklik, félbe szakad, a vokális részek közötti üres teret pedig vonós szóló tölti ki, mely összeköti, egymásba ágyazza az egyébként egymástól fragmentumszerűen elvágott részeket.

Megjegyzendő továbbá, hogy bár a vers dalverziója idillikus zenével indul, van egy pont, mikor az énekesnő a lány dalból egyszer csak felkiált – ez a feszültséggel teli pont pedig nem más, mint az első *Es ist Zeit* kezdetű sor a vers szövegének végén, mikor a lírai beszélő láthatólag ki akar törni a feltételezett szerelmi kapcsolat titkosságából. *Itt az ideje*, hogy a dolgok radikálisan megváltozzanak, itt az ideje, hogy mindenki tudomást szerezzen arról, hogy a vers két alakja összetartozik.

A zenei kompozíciónak véleményem szerint ez a bizonyos locus mind a szemantikai, mind pedig a zenei csúcspontja – s ily módon nem elképzelhetetlen az sem, hogy egyúttal a vers szövegének is ez a jelentéstani közepe. Mivel a zenei feldolgozás a textuális értelemben vett vers interpretációja, továbbgondolása egy másik művészeti ág merőben más eszközzelrendszerével, nem elképzelhetetlen, hogy az arra érzékeny befogadóban a két mű közel ugyanolyan, de legalábbis hasonló érzelmeket és befogadói magatartást generáljon.

A felkiáltásszerű *Es ist Zeit* kezdetű sorok után a verset lezáró, utolsó *Es ist Zeit* ugyanolyan melankolikus, halk, lassan elnyújtott szöveggént hangzik az előadó szájából, mint az elénekelt vers korábbi részei. Elhalkulnak a vokális produkciót kísérő hangszerek is – a feszültség pillanatnyi kitörései, a lírai / zenei felkiáltás(ok) után mintha a végére megnyugvás, feloldódás, az idillbe való visszatérés következne.

Celan költői beszélője – legalábbis az alapfeltételezés szerint – férfi, aki egy nőalak jelenlétében beszél, a megzenésített verziót ugyanakkor egy énekesnő adja elő, a megszólított pedig ebben az esetben minden bizonnyal férfi. Az egyik maszkulin, a másik feminin szöveggént olvasható, olvastatja magát, s bár a gender-szempontra nem tűnik a vers és annak zenei interpretációja elsődleges értelmezési lehetőségének, ebben az esetben mégis játékba kerül. Celan verse a zenei kíséret nélkül egy fokkal kevésbé lány, kevésbé melodikus és melankolikus hangulatot sugall, sokkal inkább kontemplatív szövegnek tűnik. A lírai beszélő szemlélődik, elmélkedik, tudósít a körülette lévő világról. Talán valamivel kevesebb érzelmet, mint inkább gondolkodást közvetít, habár az *Es ist Zeit*-kezdetű résznél, ahol az *Es ist Zeit* repetitív elemmé, a vers szemantikai tetőpontjává válik, mintha az alapvetően kontemplatív regiszterben megnyilatkozó lírai beszélőt is előtenék az érzelmek és zenei kíséret nélkül is megpróbálna kitörni a vers által sugallt bujkálásból, majd miután elhangzik az utolsó *Es ist Zeit*, újra valamiféle néma idill, valamiféle belenyugvás telepedne az elnémuló vers világára.

A megzenésített vers vokális és hangszeres előadása ugyanakkor végig érzelmi telítettséget sugall, a női előadó által hegedűkíséret mellett interpretált vers sokkal gyengédebb, nőiesebb hangnemben, *líraibb* atmoszférában szólal meg, mint Celan csak-textuális költeménye. Közös pontjuk azonban, hogy az *Es ist Zeit* kezdetű résznél véleményem szerint mindkét verzióban érzelmi telítettség, feszültség, egyfajta pátosz figyelhető meg, mely ugyanakkor elég hamar feloldódik és talán egy pozitív vég felé fut ki. Amennyiben valóban *Es ist Zeit – itt az ideje*, hogy a vers által metaforikusan sugallt dolgok megtörténjenek, illetve hogy *megtudják*, és valóban eljőjön végre az idő, akkor talán a költemény és annak megzenésített verziója ugyanabban a vágyott, ideális végpontban érnek véget és oldódnak fel.

Az érzelmi telítettséget sugalló sorok és a zenei megnyilvánulások után a feszültség talán csak átmenetinek bizonyul, talán végleges feloldódás, feloldozás következik. A zene elnémul, a szavak kimondatnak, további útjukról pedig nem tudunk meg semmit – csak remélhetjük, hogy a feltételezett lírai és zenei narratíva úgy ér véget, ahogyan véget kell érnie.

*

ES WAR ERDE IN IHNEN, und
sie gruben.

Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte,
der, so hörten sie, alles dies wusste.

Sie gruben und hörten nichts mehr,
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,
erdachten sich keinerlei Sprache.
Sie gruben.

Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,
es kamen die Meere alle.
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,
und das Singende dort sagt: Sie graben.

O einer, o keiner, o niemand, o du:
Wohin gings, da's nirgendhin ging?
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring.

FÖLD VOLT BENNÜK, és
ástak.

Ástak és ástak. Így telt
napjuk, éjjelük. Istenüket nem áldották,
aki, mint hallották, ezt akarta,
aki mint hallották, mindezt tudta.

Ástak és többé semmit nem hallottak;
nem lettek okosabbak, dal nem jött az ajkukra,
se nyelvet ki nem találtak.
Ástak.

Aztán csend lett, és vihar is jött,
jöttek mind az óceánok.
Én ások, te ásol, a féreg is ás,
és ott, aki énekel, azt mondja: ásnak.

Ó valamelyik, ó semelyik, ó senki, ó te:
Hová ment, ha sehova nem ment?
Ó te ásol, és én ások, hozzád ásom magam,
és ujjunkon a gyűrű életre kel .⁴

⁴ A vers eredetileg az alábbi kötetben került közlésre: Paul CELAN, *Die Niemandsrose*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963.

Az Es war Erde in ihnen – Föld volt bennük című Celan-vers már jóval későbbi, 1963-ból, a *Die Niemandrose – A senki rózsája* című kötetből való költemény. Michael Nyman a versre írt zenei interpretációja ugyancsak Ute Lemper előadásában⁵ hallható.

A fenti szöveg központi motívuma nyilvánvalóan a Holokauszt, illetve az ezzel összefüggő ásás – sírok ásása: a versben megjelenő alakok alighanem a Holokauszt áldozataiul esett zsidó emberek, akik saját sírjukat ássák.

A költemény atmoszférája vészjósló, véleményem szerint idegenkedést, távolságtartást indukáló, hiszen a nyomasztó lírai valóság nem másra, mint az emberi valóság egy borzalmas eseményére reflektál, mely történelmi tényt feldolgozni aligha lehet.

Ute Lemper előadásában a vers ugyancsak lassú, melankolikus dalként szólal meg, melynek fő repetitív elementuma a textuális vershez hasonlóan a *graben – ásni* ige és annak különböző alakjai. Néhol azonban mintha a zenei interpretáció mind vokális téren, mind a vonós kíséretet illetően sokkal lágyabb tónusban szólalna meg, mint Celan szaggatottan narratív, időnként tárgyilagosan, időnként talán patetikusán megszólaló csupasz versszövege.

Az előadó itt is, a *Corona* című vers vokális előadásához hasonlóan sok helyütt elnyújtva, a beszédben kiejtett szavaknál jóval hosszabban énekli ki a sorokat, ezzel lassítva az énekelt vers idejét a prózában elmondott verséhez képest. A zenei interpretáció így nyilvánvalóan a szöveg elolvasásához képest valamivel tovább tart, így a befogadóhoz is sokkal lassabban jut el, ugyanakkor elmélyülésre, átgondolásra, újragondolásra is készíti.

Érdekes megfigyelésnek hathat, hogy ahol a vers szövege a harmadik strófában múltból jelen időbe vált, a *gruben*ből *graben*, az *ástak*ból *ásnak* lesz, ott a költemény megzenésített interpretációjában a hangszerez zene felgyorsul, mintha az elbeszélt (múlt) idő dimenziójából hirtelen visszatérnénk a jelenbe – akik *akkor*, valamikor ástak, még mindig *ásnak*: ez a narratíva, ez a történet mintha sosem érne véget, mind a vers, mind a zenei interpretáció azt sugallja, hogy ez még most, a jelenben és a jövőben is folytatódik.

Az előadó hangja ugyanezen a ponton – nyilvánvalóan szándékoltan – hirtelen sokkal mélyebbre, sokkal nyomasztóbb asszociációkat keltő tónusra vált, közelítve a textuális vers végig nyomasztó, sejtelmes, baljós atmoszférájához. A megénekelt szavak mintha elcsuklanának – a hangszerek önmagukban is megteremtik azt a nyomasztó, már-már elmondhatatlan világot, hangulatot és eseménysort, amelynek már nincs is szüksége szavakra.

⁵ *Az Es war Erde in ihnen* című Celan-vers megzenésített vokális változatát lásd online példának okáért:

http://www.youtube.com/watch?v=Qge_ciO7xY&feature=PlayList&p=513FEC8B13AF98EF&playnext=1&playnext_from=PL&index=1

A Holokauszt, emberek önnön maguknak történő sírásása foglaltatik itt dalba és zenébe, miután versbe, szövegbe foglaltatott – a zene elemi erővel láttatja a befogadóval azokat, akik még a mai napig is *ásnak*, hiába haltak meg, hiába nem létezik többé, ami akkor és ott létezett – az emberi, a történelmi és kulturális emlékezet sosem hagyja kitörlődni az *ásás* képeit.

Paul Celan szövegének, Michael Nyman zenéjének és Ute Lemper hangjának hármasából mintha hallanánk azok hangját, akik sosem szólalhattak meg, sosem mondhatták el, milyen érzés volt ott és akkor *ásni*, *megásni* a saját sírjukat, ahonnét nincs visszatérés. Azoknak a hangja idéződik meg hangszeres zene, költészet és dal által, akiknek csupán a némaság jutott. Celan verse Nyman és Lemper közös zenei produkciójában nem csupán felvételtől, hanem *az emberen túlról*⁶ szól. Vers és zene által a halottak ujján *a gyűrű* talán mégiscsak, ha csupán egy pillanatra is, de *életre kel*. A megidézett történelmi esemény(sor) borzalmának és a vers és a zene szépségének összekapcsolódása útján létrejön egy olyan világ, melyből eltűnik az idő dimenziója – ahol még mindig *ásnak* azok, akiknek hangját elnyelte a föld és a könyörtelen emberi történelem.

*

Psalms

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden

Zsoltár

Senki sem gyúr újra földből, agyagból,
senki porunkat fel nem igézi.
Senki.

Dicsértessél, ó Senki.
Kedvedre vágyunk
virulni.
Szemben
veled.

Semmi
voltunk, vagyunk,

⁶ Lásd Paul Celan közismert, *Fadensonnen – Fonálnapok* kezdetű versét, mely szerint *van még dalolnivaló az emberen túl is*. Paul CELAN, *Atemwende*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967.

wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

maradunk, virulva:
semmi-, senki-
virága.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelwüst,
der Krone rot,
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o, über
dem Dorn.

Bibénk
lélekvilágos,
porzóink égkopárák,
pártánk piros
a tüske, ó, a tüske
közt énekelt
bíborigénktől.⁷

A *Psalm* – *Zsoltár* című vers ugyancsak a *Die Niemandrose* kötetben jelent meg 1963-ban. Egyebek mellett azért érdekes, mert formáját illetően párhuzamba állítható Celan egy valamivel korábbi, ismert versével, a *Tenebrae*-vel⁸, mely szintén zsoltárformában íródott, habár inverz citátumai révén ellenzsoltárként működik, Isten és ember viszonyát szemantikailag kifordítja önmagából. A *Tenebrae* című költeményt, melyre ugyan itt és most bővebben nem térek ki, talán azért érdemes megemlíteni, mert a *Psalm* című vershez hasonlóan tartalmaz olyan repetitív elemeket – akárcsak a *Todesfuge* –, amelyek egy szinten kvázi zenei struktúrát kölcsönöznek a szövegnek. A *Tenebrae*-ben ez az elementum a *Nah sind wir, Herr – Közel vagyunk, Uram* sor többszöri ismétlődése, keretalkotása a vers elején és végén. A *Psalm* című versben – és ehhez, azt hiszem, elegendő egy felületes pillantást vetni a szövegre – az esetleges zenei szerkesztettséget a *niemand – senki* és a *nichts – semmi* szavak ismétlődése adja.

⁷ A verset Lator László fordításában idéztem. Lásd: Paul CELAN, *Halálfüga*, 62.

A vers eredetileg az alábbi kötetben került közlésre: Paul CELAN, *Die Niemandrose*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1963.

⁸ A *Tenebrae* c. vers intertextuális jellegéről, ellenzsoltár-formájáról, inverz citátumairól bővebben lásd többek között: OROSZ Magdolna, *Lux aeterna Tenebra. Die bedeutungskonstituierende Umkehrung bei Paul Celan*, O. M., *Intertextualität der Textanalyse*, Wien, ÖGS/ISSSS, 1997.

KISS Noémi, *Határhelyzetek. Paul Celan költészete és magyar recepciója*, Budapest, Anonymus, 2003, pp. 179–185.

BARTÓK Imre, *Paul Celan. A sérült élet poétikája*, Budapest, L'Harmattan, 2009, pp. 112–117.

Ute Lemper⁹ énekes előadásában meglátásom szerint olyannyira hangsúlyosak a *niemand* és a *nichts* szavak, hogy a vers szövegszerű elolvasásához képest a zenei adaptáció még azt az illúziót is kelti, hogy benne többször fordulnak elő a fenti szavak, főként a *niemand*, mint magában az eredeti versben. Erről persze szó sincs, pusztán az téveszthet meg minket, hogy az énekelt szó itt is sokkal elnyújtottabban, hosszabb időtartammal jelenik meg a beszédben kiejtett / olvasott szóhoz képest. A vokális előadás olyan lassú, hogy a felvétel 3 perc 50 másodperces időtartama többszörösen meghaladja a vers prózában történő elszavalását – egy, az interneten is hozzáférhető felvételen Celan saját versét 1 perc 7 másodperc alatt szavalja el¹⁰.

Paul Celan textuális versében észrevenni véltem egyfajta patetikus, vallásos emelkedettséget, mely a zsoltárformára egyébként is jellemző – még akkor is, ha ez a zsoltár mintegy ironikusan, *senkit* és *semmit* emleget, *senkihez* és *semmihez* szól, illetve *nem szól*. Kevésbé van könyörgés jellege a valódi, bibliai zsoltárokhoz képest, ugyanakkor hangulata, atmoszférája nem is olyan komor és baljóslatú, mint Celan szintén zsoltárformában írott versének, a *Tenebrae*-nek. Ami azonban Ute Lemper vokális előadását és az azt kísérő vonásokat illeti, ezen interpretáció atmoszférája sokkal baljósabb, sokkal mélyebbről fakadó, mint a szövegé önmagában, zenei elementumok nélkül. A *niemand* és a *nichts*, mint hangsúlyos szemantikai összetevők, kiemelkednek az énekelt szövegből, ez pedig meglátásom szerint még reménytelenebbé, még kilátástalanabbá változtatja a megzenésített vers belső világát.

A vokális rész végére érve a hangszeres kíséret, a hegedű és a fúvósok nem fokozatosan, hanem hirtelen némulnak el – a zsoltár nem mondatik / énekeltetik végig, hanem egyik pillanatról a másikra véget ér, mintha elvágták volna, akár mintegy az éneklő-beszélő hangszálakat.

Akár az előző két zenésen interpretált vers esetében, további érdekessége a megzenésített feldolgozásnak, hogy míg Celan versének szövegéhez valószínűleg férfi beszélőt képzelünk el, addig a dalt énekesnő előadásában hallhatjuk. A szöveg maszkulin és feminin vonásai itt is kidomboríttatnak, azonban itt a női előadó által megszólaltatott zenés interpretáció atmoszférája nem *líraibb*, melankolikusabb a csak szöveg formájában megszólaltatható textuális versnél – éppen ellenkezőleg, az elénekelt és hangszerek által kísért

⁹ A *Psalm* című Celan-vers megzenésített vokális változatát lásd online példának okáért:

<http://www.youtube.com/watch?v=9LFDQkWT0hI&feature=Playlist&p=513FEC8B13AF98EF&index=2>

¹⁰ A Paul Celanról készült hangfelvételt, melyen elszavalja saját, *Psalm* című versét lásd:

<http://www.youtube.com/watch?v=W7eIOcJeZio>

zsoltár baljósabban, borzalmasabb mélységekből tör elő a befogadó felé, mint csak és kizárólag maga a szöveg. Eszünkbe juthatnak a görög tragédiák siratóasszonyai is, akik hasonló mélységekből fakadó sirámokkal, sikolyokkal voltak képesek katarzist kiváltani a befogadóból. Az ének és a hangszerek mintha valami olyan őserőt, olyan többletet adnának az egyébként szemantikailag telített, költőileg is erős szöveghez, amely talán a nyelv előttről, a nyelven kívülről érkezik.

Valami vészjósoló, valami megfogalmazhatatlan ölt testet Ute Lemper előadásában, ami talán nem, vagy csupán részben van jelen Celan szövegében. Mint másutt a celani költészetben, úgy hat, itt is *Grauen* és *Schönheit*¹¹, *borzalom* és *szépség* viaskodnak egymással. Hogy kettejük közül melyikük győz, az már tulajdonképpen a mindenkori befogadóra van bízva, aki kellő odafigyeléssel képes egymáshoz hangolni Nyman zenéjét, Lemper vokálját és Celan szövegét. A zenei interpretáció által teremtett atmoszféra vészjósoló, melyben ott rejtőzik a *Grauen*, a borzalom, az iszonyat – ez az iszonyat azonban kétségtelenül alkalmat ad arra, hogy rajta keresztül megtaláljuk a mind a zenében, mind a költészetben jelenlévő *Schönheit*et, szépséget is. Hogy milyen arányban véljük fölfedezni őket Celan szövegében és a hozzá társuló, néhol örvénylő, örületbe hajló zenében, az pedig alighanem ránk, befogadókra bízott nyitott kérdés.

Susan K. Langer¹² művészetelméleti elképzelése szerint a zene képes egyfajta virtuális időt teremteni, egyben pedig valamiféle virtuális tér illúzióját is kelteni. A zene ez esetben nem más, mint egy pszichikai folyamat által generált szimbólum, a tonális struktúrák pedig épp olyan logika szerint épülnek fel, akárcsak a különböző érzelmi megnyilvánulások, mint például a harag, a szomorúság, vagy a gyengédség. A szimbólum és az általa szimbolizált tárgy – a zene és az emberi érzelmek – azonos logikával rendelkeznek, azonos elvek szerint alkotnak struktúrákat, nem csoda hát, ha a zene képes megmozgatni, sőt, adott esetben generálni az emberi érzelmeket.

A költészet, és minden bizonnyal minden művészet merőben hasonlóan működik – leképezik, szimbolizálják az emberi érzelmeket, éppen ezért képesek érzelmi hatást kiváltani a

¹¹ Az Ingeborg Bachmann elgondolásait alapul vevő Bacsó Béla Celan azon magyarországi elemzője, aki a celani költészetet *Grauen* és *Schönheit*, *borzalom* és *szépség* szélsőségei közé, e két fogalom harcának terében helyezi el. Bővebben lásd:

Ingeborg BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in uő, *Werke*, vol. 4., szerk. Christine KOSCHEL et al., Piper Verlag, 1978. p. 108.

BACSÓ Béla, *A szó árnyéka. Paul Celan költészetéről*, Pécs, Jelenkor, 1996, pp. 5–14.

¹² Susan K. LANGER, *Feeling and Form. A Theory of Art*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

befogadóból. Fokozottan igaz lehet ez, amikor egyszerre több művészeti ág ötvöződik, zene és költészet egyszerre célozza meg a befogadót, miként a fent vizsgált megzenésített versadaptációk esetében is.

Ugyancsak Langer veti fel annak lehetőségét is, hogy zenei mű esetében, amennyiben azt vokális szöveg is kíséri, nem igazán számít a vokális szöveg irodalmisága, mélysége: a befogadóra tett esztétikai hatás irodalmilag kevésbé értékes, populárisabb szöveg esetében is ugyanaz lehet. Ez bizonyos esetekben nyilvánvalóan igaznak bizonyul, azt azonban megítélésem szerint figyelembe kell vennünk, hogy a jelen megzenésített költemények esetében a zenei művek nem mások, mint már jóval előttük létezett, kanonizált irodalmi művek interpretációi – azaz a zeneszerző műve a költő eredetileg csak szövegi formában létező művéből indul ki, azt értelmezve, *interpretálva*, továbbgondolva. Az eredmény így együttesen nyilvánvalóan több, mintha csak nyelvi vagy csak zenei médium szólna meg – viszont az interpretációkban elhangzó vokális szöveg, mely értelemszerűen azonos Celan verseinek szövegével, talán szintén hozzájárul ahhoz az esztétikai hatáshoz, amelyet a megzenésített versek előadása képes a mindenkor befogadóra gyakorolni.

Költészet és zene külön-külön, önmagukban is olyan művészeti ágak, melyek meglehetősen mély hatást képesek gyakorolni az arra érzékeny befogadóra. Ám ha ötvöződnek, mint példának okáért Paul Celan e három, a recepció által egységesen magas irodalmi értékűnek tartott verse zenei interpretációinak esetében, úgy talán valami annál is nagyobb hatás várható, mintha csak a hangszeres zene vagy csak a pusztán nyelvi versszöveg szólna meg. Paul Celan, a XX. század egyik jelentős irodalmi alkotójának zeneileg is interpretált művei mindenképpen megérdemlik az elfogulatlan figyelmet, hiszen a szemantikailag amúgy is meglehetősen mély dimenziókat nyitó celani líra talán még mélyebb, még távolabbról megszólaló tartalmakat képes közvetíteni. Tudjuk jól, hogy korának eszmetörténeti háttéréből és személyesen átélt traumatikus történelmi tapasztalataiból kifolyólag Celan nem teljes mértékben hitt az emberi nyelv kifejező, stabil tartalmakat kommunikáló képességében, s egy új, a korábbinál teljesebb, új valóságokat generáló költői nyelv megalkotását tűzte ki célul. A zene, mint művészeti ág, nyilvánvalóan túlmutat az emberi nyelv médiumán – így a megzenésítés révén már valamilyen mértékben az alapjában véve nyelvi korlátok közé szorított költészet is képes kitörni e korlátok közül. Attól pedig, hogy a zenei interpretációk a félreolvasás veszélyét magukban rejtve esetlegesen a szöveg eredeti alaphangulatától eltérően értelmezik az adott költői művet, nem valószínű, hogy kárt okoznának neki – sokkal inkább kiszélesítik a befogadási és értelmezési lehetőségeket,

teljesebbé téve azt a költészetet, mely önmagában is szinte felfoghatatlan szemantikai mélységeket képes megnyitni.